

Elisabeth Pillet

Ce genre n'existe pas - pourquoi l'inventer ?

Pour les chercheurs en littérature légitimée, comme pour ceux qui s'intéressent au récit médiatique, les catégories génériques préexistent dans une large mesure à la réflexion théorique, elles sont un objet socialement et culturellement construit. Pour qui tente d'appréhender ce qu'on appelle un sketch, le problème se pose autrement ; car à la différence du cinéma ou du roman policier, cette forme d'expression est très peu étudiée par la critique universitaire. Oral, populaire/vulgaire, et bien sûr pas sérieux, le sketch cumule en effet bien des handicaps.

Le genre - si c'en est un - est donc très peu théorisé ; la valorisation se fait essentiellement dans le domaine commercial. Le problème, souvent évoqué dans ces journées, de la dévalorisation des genres médiatiques (généricité équivalant à stéréotypie, excluant la littérarité) n'est pas formulé. Les travaux existants, dans le domaine français du moins, sont souvent de type monographique, plus rares sont ceux qui traitent d'un ensemble d'auteurs, ou d'artistes. Les recherches de Jean-Marc Defays sur le « monologue comique » font figure d'exception¹. Pourtant les études de cas, si importantes qu'elles soient, ont leurs limites ; même pour comprendre l'oeuvre et le succès (ou l'insuccès) d'un seul artiste on ressent la nécessité de définir les lois du genre. Le débat proposé par la LPCM est l'occasion d'entreprendre cette tentative de définition, d'en explorer la faisabilité et l'intérêt.

Nous centrerons les observations sur deux périodes dans lesquelles le sketch rencontre, en France, un grand succès auprès d'un large public : tout d'abord celle du café-concert, première forme du divertissement de masse, qui prend une très grande expansion des années 1860 aux années 1880-90. Un siècle plus tard, à partir des années 70, le sketch - qui n'a jamais disparu, mais avait été quelque peu éclipsé par d'autres formes de divertissement - connaît une explosion quantitative et des changements thématiques et formels importants, dont le succès de Coluche, l'entrée en scène des femmes et celle des minorités ethniques sont quelques aspects notables.

Un genre introuvable

Diachroniquement, on rencontre des appellations différentes. En effet, le terme de sketch n'est pas très ancien : il apparaît à la fin du XIXe siècle, quand le music-hall commence à concurrencer le café-concert, et que les formes et les termes du divertissement anglo-américain prennent en France une place de plus en plus importante.

Mais bien avant le sketch existent des formes apparentées, dont les appellations apparaissent en sous-titres sur les « petits formats » ; ces doubles pages illustrées, comprenant le texte et éventuellement la mélodie, vendues très bon marché, étaient au XIXe siècle le support de la diffusion de masse des chansons et de ce qui ne s'appelle pas encore des sketches. Les dénominations sont très variées : citons « grande scène à parlé », « scène comique » « monologue comique » ou plus souvent « monologue », « paysannerie », « paysannerie comique », « paysannerie-

scie », « naïveté villageoise », « pastorale bouffe », « scierie », « scène militaire », « récit » et « récit fantastique », « pièce à dire », « grande scène marseillaise » (auvergnate, lyonnaise...), « poésie comique », « chanson-monologue », « causerie », « sermon bouffe et louftingue », « intermède et duo comique mêlé de couplets » et même un « drame en 5...sec » qui est en fait un mini-vaudeville en deux scènes. Cette liste est loin d'être exhaustive ; le corpus relativement restreint² étudié ici permet cependant de donner quelques éléments d'analyse. Chacune de ces appellations ne recouvre pas un ensemble de caractéristiques stables, loin de là. La fantaisie verbale des auteurs, ressort comique apprécié, se manifeste dès les sous-titres, donnant naissance à des termes très variés qui recouvrent en réalité des textes aux caractéristiques communes. Inversement un même sous-titre peut désigner des textes de tonalité et de forme différentes. C'est ainsi qu'un « monologue » peut être entièrement parlé, ou comporter de la musique ; être en prose ou en vers ; que l'étiquette « scène militaire » peut s'appliquer à un texte comique, ou au contraire pathétique, de même qu'une « pastorale » peut être sérieuse ou parodique, etc. Par ailleurs les appellations ne sont pas systématiquement présentes sur les « petits formats », même si elles figurent le plus souvent. Mais l'illustration (caricature ou dessin réaliste), et surtout la personnalité et le style de l'interprète contribuent fortement à la catégorisation du texte.

En effet, en pratique, il existait bien des « genres », même si les professionnels ni le public n'utilisaient guère ce terme, qu'on trouve plutôt sous la plume des journalistes ou des critiques. C'est ainsi que les textes prenant pour cible le même groupe social, p.ex. les paysans, les provinciaux, ou les militaires, étaient souvent interprétés par les mêmes artistes ; en ce sens on pourrait parler d'« emplois » comme au théâtre classique ; il arrive même que ces « emplois » reçoivent une appellation, comme celle de « comique troupié ». Mais d'autres « genres » renvoient plutôt au ressort comique dominant du texte : ainsi les textes fondés sur la fantaisie verbale et l'absurdité jubilatoire, souvent appelés « scies ». Ou les histoires racontées par des « poivrots », personnages jouant de tous les ressorts comiques carnavalesques ; ou encore les textes scatologiques, ou grivois. Certains comiques se spécialisent dans un « genre », mais « genres » et « emplois » ne se recouvrent pas toujours ; un comique comme Bourgès, surnommé le « roi des poivrots », remporte également un grand succès dans les paysanneries comiques.³

D'un point de vue plus formel, sémiotique, on peut repérer dans les textes un certain nombre de variables qui se combinent dans chaque unité, mais qui ne semblent pas avoir été signifiantes pour les contemporains :

- parlé-chanté : toutes les formes existent, du parlé seul à la « chansonnette », ce terme désignant des textes comiques entièrement chantés. Mais les formes composites sont nombreuses et variées, ce qui s'explique au moins en partie par les conditions de communication : salles bruyantes au public chahuteur, ou cafés de plein air etc. Plus profondément, il s'agit là d'une caractéristique essentielle de la culture orale ; comme l'a montré Paul Zumthor⁴, l'opposition entre parlé et chanté est éminemment fluctuante selon les cultures ; en réalité parlé et chanté ne cessent de s'entrecroiser et de se mêler, selon des modalités complexes. L'une d'elles est l'alternance, mais le café-concert présente toutes sortes de modalités intermédiaires, encore très mal connues.⁵ Pour ce qui est des textes comiques, la plupart des interprètes pratiquent aussi bien le parlé que le chanté et les formes

mixtes.

- vers et prose : les deux sont utilisés, on trouve ici aussi des formes mixtes, récit en prose entrecoupés de parties en vers, souvent chantées.
- nombre d'interprètes : souvent un seul ou deux, quelquefois plus.
- Costume : certains comiques sont en frac, d'autres portent un costume burlesque, d'autres sont costumés, tels les comiques troupiers ou paysans.

Les procédés comiques sont également très variés - jeux de mots et de langage, comique de caractère ou de moeurs, absurdité, « monde à l'envers », parodie, allusions sexuelles et scatologie... - mais ne donnent pas lieu à des catégorisations explicites, ils constituent un fonds commun dans lequel puisent tous les artistes.

L'ensemble de textes - ou plutôt de formes d'expression et de performances, dont les textes ne sont que la trace - que l'on tente ici d'appréhender n'a donc ni appellation générique, ni configuration stable de traits communs. Il s'agit d'un continuum plutôt que d'une catégorie homogène. Il ne paraît pas adéquat de parler ici d'hybridation, en tout cas pas au sens où des formes d'abord « pures » se seraient combinées par la suite ; ce qu'on a, c'est plutôt, dès l'origine, des catégories floues et fluctuantes, des éléments de base qui se recombinent sans cesse, et sans règle, l'essentiel pour la réussite de la performance - le rire du public - étant la présence de quelques-uns de ces éléments, et non les règles de leur agencement.

Qu'en est-il actuellement ? *Mutatis mutandis*, la caractérisation d'un genre est tout aussi difficile. Le support n'étant plus le papier mais la vidéo ou le DVD, une appellation générique est apparue chez les commerçants, vendeurs ou loueurs (pas toujours d'ailleurs, il arrive que le loueur se contente de regrouper les vidéos sur un même présentoir): généralement « humour » et non « sketches ». On y trouve, pêle-mêle (ici encore notre inventaire est rapide et non exhaustif) : one (wo)man show de vedettes tels que Devos, Bigard ou Muriel Robin ; des spectacles à deux interprètes (mais cette catégorie est encore bien grossière, et ne rend pas compte des différences importantes entre spectacles, citons p.ex. *Les Vamps*, Chevalier/Laspallès et *Ultima Récital*) ; des imitateurs de personnalités connues ; des « caméras cachées » ou l'on filme des mystifications dont la victime peut être l'homme de la rue, ou une célébrité ; des compilations d'extraits de l'émission Nulle part ailleurs : les 20h20 de Jules Edouard Moustic, brèves actualités parodiques; un recueil des reportages parodiques du 20h20, mais complétés par un film reprenant le personnage du reporter ; le « best of » des Nuls - fausses publicités, gags etc; les Guignols de l'Info (recueils par années) ; les petites annonces d'Elie Semoun ; les spectacles des Inconnus ; les « Brèves de comptoirs » de Jean Carmet ; les Deschiens ; Shirley et Dino, (parodie de chanteurs de variétés années 50) ; Ils s'aiment et Ils se sont aimés , deux « pièces » sur la vie de couple, dont les auteurs (P. Palmade et M. Robin) sont des vedettes du « one man show » et dont la structure s'apparente à des sketches, etc etc.

La comparaison avec le XIXe siècle montre que la plupart des paramètres se retrouvent, quoique leur importance ait fluctué (p.ex. les textes comiques en vers ont presque disparu ; la chanson comique a perdu beaucoup d'importance...) ; mais que de nouvelles variables sont apparues, citons :

- spectacle complet, conçu comme tel dès l'origine (one man show, Les Inconnus) ou « collage » d'unités brèves qui ont d'abord été diffusées une par une à la télévision, dans une émission de divertissement composite; plus rarement, formes longues. L'ultra-brièveté (Brèves de comptoir, petites annonces d'Elie Semoun, le 20h20...) tient une place non négligeable.

- spectacle enregistré en studio sans public (Les Inconnus, les Deschiens...), comme un film ; ou devant un public (avec ici aussi des formes intermédiaires et des variantes : public d'une salle de spectacle, ou public du plateau d'une émission de télévision...)

- marionnettes ou artistes en chair et en os

- imitation de célébrités (Guignols de l'info, imitateurs), ou personnages fictifs ; ou encore mystification de personnes bien réelles

- personnages récurrents (*les Vamps*, *Ultima Récital* mais aussi les Deschiens ou Caméra Café...) ou galerie de personnages à chaque fois nouveaux (Les Inconnus) avec ici aussi tout un continuum de formes intermédiaires, selon que les personnages ont ou non un nom propre, ou seulement une personnalité reconnaissable, etc etc. La question du costume et du décor est liée à ces choix concernant le personnage.⁶

- enfin, le corpus décrit ci-dessus semble comporter une proportion beaucoup plus importante de comique parodique que celui du XIXe siècle, tandis que d'autres formes de comique centrales au café-concert (p.ex. grivoiserie, scatologie) ont diminué d'importance.

- La plupart de ces variables tiennent à l'évolution technique : les compilations de formes courtes ou les les « caméras cachées » ne peuvent exister que quand il devient possible d'enregistrer ; l'imitation d'hommes politiques, sportifs, ou vedettes, repose sur la diffusion par les médias des caractéristiques physiques de ces célébrités, etc. D'autres relèvent de l'évolution des mentalités. Reste que l'éventail des choix techniques et esthétiques, et donc des effets de sens possibles s'est considérablement enrichi , donnant naissance à un grand nombre de formes; seul peut-être le « monologue comique », ou one man show, constitue une catégorie assez aisément isolable. L'ensemble donne l'impression d'un foisonnement d'où émergent sans cesse de nouvelles formes, soit par une combinaison nouvelle de caractéristiques existantes, soit par l'introduction d'un nouveau paramètre.

Exemple récent, signalé par Frédéric Pugnère-Saavedra⁷ : le cadrage étriqué des Deschiens est un élément signifiant nouveau, qui est ensuite repris par Caméra-café. Mais il est bien difficile de parler de genre à propos de ces deux entités, car les différences sont aussi nombreuses que les traits communs, et le cadrage signifie différemment dans ces deux configurations. L'appellation utilisée - avec précaution - par F. Pugnère, « sitcom à dimensions réduites », dit bien que nous nous trouvons encore une fois dans une zone d'intersection : la sitcom, genre a priori bien délimité, et aux règles connues, aurait donc une forme hybride.

Or il ne s'agit pas là d'un phénomène isolé : d'autres genres de spectacles a priori distincts de tous ceux qu'on vient de passer en revue ont pourtant des points

communs avec certains d'entre eux. Les clowns par exemple - ce qui se manifeste déjà dans le costume de deux des plus célèbres comiques de leur époque, Dranem (dont le costume évoque celui d'un auguste de cirque) et Coluche ; mais également au niveau des procédés comiques. Certains duos de comiques jouent de ressorts proches de ceux du clown blanc et de l'auguste : dominant ridiculisé, dominé qui fait rire et a toute la sympathie du public. Cette relation est aussi le ressort comique de base des duos de comiques troupiers - gradé tyrannique et deuxième classe tantôt benêt, tantôt malin - qui firent les délices du public de café-concert pendant des dizaines d'années. Ces deux « emplois » se retrouvent à l'époque actuelle p.ex. chez *les Vamps*, *Ultima Récital*, *Elie et Dieudonné*... Ils sont évidemment présents dans les films de Laurel et Hardy, Chaplin ou Buster Keaton. Mais cette configuration de personnages, si elle est récurrente dans les formes d'expression populaires (voir aussi Guignol et le gendarme) ou médiatiques que l'on vient d'évoquer, est également présente au théâtre, dans le couple du valet et du maître, de Molière à Beaumarchais ; et à l'époque moderne chez un Beckett, dont on connaît la fascination pour les clowns.

C'est également avec Beckett que la forme du monologue a fait une entrée éclatante au théâtre, où elle est aujourd'hui couramment pratiquée. Les différences évidentes de longueur, de tonalité, de continuité thématique, et surtout de public et de sphère de diffusion, entre une pièce monologuée et un one man show ne doivent pas masquer la communauté de forme et de technique: le défi dans les deux cas est de capter l'attention du public pendant une durée assez longue, avec pour moyens essentiels des mots, le corps et la voix d'un comédien ; au théâtre comme dans le sketch, l'humour, même très noir, est souvent un des moyens employés pour réussir cette gageure.

Mais la performance du comique seul en scène s'apparente également à celle du conteur des sociétés traditionnelles. Dalila Morsly et Christiane Chaulet-Achour soulignent dans l'oeuvre de Fellag sans doute le plus célèbre des comiques algériens d'aujourd'hui, la synthèse de cet art populaire et de l'esthétique théâtrale :

Fellag raconte pendant une heure et demie une histoire. Il ne s'agit donc pas d'une série de sketches mais d'une épopée qui nous promène dans la société algérienne. De ce point de vue, il s'inscrit - il est intéressant de voir comment Fellag combine des formes théâtrales et humoristiques qui appartiennent à des aires culturelles différentes - dans la tradition des gouals (sous l'influence du théâtre d'A. Alloula), des meddahs, c'est-à-dire de ces conteurs qui, au Maghreb, allaient et vont encore dans certaines régions, de marché en marché raconter.⁸

Last but not least, le phénomène du café-théâtre en France dans les trente dernières années est un exemple manifeste de rencontre, de croisement et d'échange entre différentes formes de comique : sketch et théâtre, avec ensuite la diffusion qu'on connaît au cinéma.

La délimitation d'un ensemble « sketch » ayant des caractéristiques stables, et des frontières distinctes, même synchroniquement, s'avère ainsi très difficile sinon impossible. Ce qui ressort de cette enquête, c'est une contamination généralisée de formes, existant sans doute depuis des temps reculés dans la culture populaire⁹, et aujourd'hui florissantes dans la culture médiatique, mais qui peuvent circuler dans d'autres sphères culturelles : cultures légitimée ou alternatives.

Vers d'autres perspectives

Cette situation ne semble pas poser de problèmes aux artistes ni au public. Pour le chercheur, on l'a dit, la situation est différente. Si le genre est introuvable, faudra-t-il s'en tenir aux monographies ? Certes non ; la description qui précède n'interdit évidemment pas de prendre pour objet des ensembles de spectacles et d'artistes ; elle nous incite à avoir conscience que nous découpons un corpus, à l'aide de certains critères, dans un continuum. Cela devrait aider, en évitant les présupposés réducteurs et les dichotomies réductrices, à mieux percevoir les processus à l'oeuvre et leurs contradictions.

La quête déçue du genre a permis de mieux percevoir la plasticité presque infinie du « texte à rire »¹⁰ ; cela permet de poser plus clairement et plus globalement des questions que nous avons abordées antérieurement à l'occasion de diverses études de cas, et qui pourraient s'énoncer synthétiquement : quelles modalités spécifiques prend le texte comique à dire dans le spectacle de masse, et au terme de quels processus ? La question est vaste et le corpus immense ; il nous semble cependant, sur la base de connaissances forcément lacunaires, pouvoir indiquer quelques éléments de réponse, porteurs de nouvelles questions.

« Genres », « emplois », vedettes

L'étude diachronique fait apparaître une évolution significative. Au début de la vogue du café-concert, il semble que la demande du public ait surtout porté sur des « genres », adaptés à des « emplois », au sens où nous employons ces termes ci-dessus, plutôt que sur la personnalité d'une vedette - c'est ainsi que la paysannerie comique ou le monologue de poivrot seront longtemps des éléments presque obligés du programme ; les critiques et les historiens du café-concert ont tous signalé le caractère stéréotypé du répertoire.

Un texte qui plaît peut être repris par de nombreux artistes ; le lien étroit entre le sketch et son interprète, que nous connaissons aujourd'hui, n'existe pas encore au XIXe siècle. D'ailleurs on achète les monologues, comme les chansons, pour les dire en famille ou en société ; un texte peut avoir ainsi une infinité d'interprètes. De même les auteurs-interprètes sont plutôt rares ; les textes sont généralement écrits en série par des professionnels.

Dès le début de la vogue du café-concert apparaissent pourtant des vedettes. Progressivement, celles-ci prendront autant et plus d'importance que les genres et les emplois dans la composition d'un spectacle. A la fin du siècle, les éditeurs spécialisés regroupent les textes sous le nom d'un artiste : « genre Polin » ou « répertoire Polin » p.ex. Même si, assez avant dans le XXe siècle, on continue à produire en série et à acheter des « monologues pour jeunes filles », « monologues à dire en famille », etc, écrits par des auteurs professionnels, un tournant se fait avec la télévision et les années 50 : Fernand Raynaud devient célèbre avec son (anti)héros individualisé, brouillant les limites entre l'auteur, le personnage et le comédien. L'étape suivante est le « one man show », devenu courant.

Cette tendance moderne à l'individualisation du personnage, et de l'artiste - qui se manifeste dans les textes par le choix du comique de caractère, et/ ou de ressorts comiques originaux, d'un style personnel à chaque comique - est dominante

aujourd'hui : un comique ne peut en copier un autre. Elle entre cependant en contradiction avec une tendance opposée du « texte à rire » à mettre en scène non des individus, mais des personnages collectifs, plutôt des Français moyens, représentatifs de catégories sociales nombreuses. Ceux qui n'ont la parole ni dans la culture légitimée, ni dans les médias, la prennent fictivement dans le sketch, espace de liberté, pour dire ce qu'ils ont sur le cœur. Exemple au XIXe siècle : les paysans - la classe la plus nombreuse de la nation - ou les militaires - tous les hommes valides ; plus près de nous, dans les années 50, Fernand Raynaud incarne le Français Moyen ; dans les années 70 et 80, Coluche met en scène beaufs et banlieusards. L'entrée en scène récente des femmes et des immigrés traduit le même phénomène. Ces personnages, dans les sketches, jouent le rôle d'anti-héros, affrontant comme ils peuvent les vicissitudes de la vie quotidienne.

Il existe donc une contradiction entre la tendance très puissante à l'individualisation, à l'originalité, au rejet des stéréotypes, très prégnante dans nos sociétés¹¹; et une vocation du texte à dire populaire à donner fictivement la parole à Monsieur Tout le monde, à des gens banals et moyens.

Comique et sérieux

Les textes dits au « caf' conc' » ne sont pas uniquement comiques : l'éventail est large, du comique le plus burlesque à la satire morale ou sociale, et jusqu'aux textes parlés d'une tonalité grave, véhéments ou pathétiques (tels ceux de la grande vedette Montéhus) - dont certains ne s'interdisent pas une pointe d'humour ou de sarcasme. Cette composante sérieuse du répertoire, ayant souvent trait à des questions sociales ou politiques (Montéhus fonde sa carrière sur l'antimilitarisme), diminue progressivement jusqu'à disparaître au début du XXe siècle.

Ici aussi des études approfondies seraient nécessaires ; un facteur important dans l'évolution a sans doute été la censure préalable, assortie de sanctions, qui s'exerça jusqu'en 1906 sur les cafés-concerts. Mais il semble également que la demande sociale ait évolué avec le temps, vers des spectacles plus gais et plus visuels.

La composante sérieuse se réfugie alors dans le pathétique sentimental, lui-même cantonné dans la chanson. Aujourd'hui la tonalité comique du sketch semble bien établie ; même si, depuis les années 70 surtout, il aborde sous le couvert du rire des thèmes sociaux et conflictuels, et si certains sketches sont d'un comique très noir.

Subversion et conformisme

Cette évolution est liée à la précédente mais ne la recoupe pas exactement. En effet, pendant cinquante ans, la censure pourchasse tout élément subversif (comique ou sérieux) dans les textes : sont considérés comme tels essentiellement le sexe, la politique et le social. Peu à peu, autocensure aidant, le répertoire s'infléchit. Dans les premières années du XXe siècle, un compromis semble trouvé, malgré de nombreuses polémiques, sur des éléments consensuels : sexe, gaîté et patriotisme. Les thèmes sociaux et politiques sont éradiqués.

Dès lors les sketches et autres « textes à rire » deviennent assez inoffensifs

idéologiquement. Aujourd'hui le sketch à grande diffusion est relativement peu subversif, et reste dans un registre très carnavalesque: relativisation joyeuse de toutes les valeurs et de toutes les autorités, et en particulier des discours dominants - voir les nombreuses parodies de la télévision et des médias. Il est significatif à ce sujet de comparer les sketches de femmes produits pour le circuit de grande diffusion (et d'ailleurs souvent écrits par ou avec des hommes), et ceux du café-théâtre, qui vont beaucoup plus loin dans la critique des attitudes et des privilèges masculins.¹²

Il semblerait que l'horizon d'attente ainsi créé devienne, pour une partie du public, une grille d'interprétation qui conduit à comprendre de façon conformiste un sketch dérangeant : telle fut en tout cas la mésaventure de deux « grands » du spectacle, Guy Bedos et Coluche, pour deux sketches antiracistes, « Vacances à Marrakech (Bedos) et « J'me marre » (Coluche); tous deux se sont vu féliciter par des spectateurs s'exclamant « Qu'est-ce que tu leur mets, aux ratons /aux Portugais ! »¹³


Ici encore il ne s'agit en aucun cas d'une situation stable, la tendance à la subversion est présente chez certains artistes, dans certains sketches etc. Sur les deux axes sérieux-comique et subversif-conformiste, les artistes, mais aussi les directeurs artistiques, les producteurs et les diffuseurs effectuent des choix, dont l'étude documentée et précise serait d'un grand intérêt.

Conclusion

La notion de genre n'est pas véritablement opératoire pour appréhender l'objet qui nous occupe. En effet elle ne correspond pas à une réalité dans l'usage courant des artistes ou du public ; de plus l'analyse a fait apparaître de très nombreuses formes d'expression apparentées les unes aux autres, en constant renouvellement, formant un continuum qui se poursuit sans rupture jusqu'à certains modes d'expression de la culture légitimée.

On peut en revanche se fixer un objectif plus limité et plus concret, la connaissance de celles de ces formes qui se réalisent en régime médiatique. Cette connaissance reste largement à construire ; elle nécessite encore bien des monographies, ainsi que des études sur des corpus plus étendus. Quelle que soit l'extension de l'objet choisi, il paraît surtout essentiel d'éclairer l'analyse interne des textes et des spectacles par une connaissance précise du processus de production, de diffusion et de réception, et de leur incidence sur l'oeuvre finale.

C'est un vaste champ qui s'ouvre à la recherche : celui du rire et de l'oralité, composante importante des cultures populaires aussi bien que médiatiques.


¹  Voir en particulier : *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor (Un livre/une oeuvre), 1992, p.13-33. "Stratégies dialogiques dans le monologue comique", *Actes du XXe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (6-12 avril 1992)*, université de Zürich, t.II, section II, pp.253-264. "Quand dire, c'est faire... rire - A propos des monologistes comiques" in *La Comédie sociale* (éd. N. Feuerhahn, F. Sylvos), Presses de l'Université de Vincennes, Saint-Denis, pp.97-106. "Auto-

représentation et auto-dérision dans le monologue comique" in *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma* (éd. F. Wilhelm), Lansman-Sesam, pp.151-163.

2  Deux cents textes environ, parus entre 1860 et 1914.


3  Sur le genre « poivrot » voir E. Pillet : "Alcool et rire au XIXe siècle : Les « poivrots". *Humoresques*, Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII, no 7, 1996.


4  *Introduction à la poésie orale*, Seuil (Poétique), >1983, chap.10.


5  Voir le cas de la célèbre « diseuse » Yvette Guilbert, et de ses nombreuses émules, dont on dirait aujourd'hui qu'elles chantent. Dans les partitions, des textes entièrement écrits sur une mélodie peuvent être sous-titrés « diction ».


6  Pour une analyse de la relation entre auteur, comédien et personnage dans le one man show, voir l'article de J.M. Defays cité plus haut, "Autoreprésentation et autodérision..."


7  Lors de conversations informelles. F. Pugnière-Saavedra a développé cette question à la Première Conférence Internationale Francophone en Sciences de l'Information et de la Communication (CIFSIC) du 28 juin-2 juillet 2003, à Bucarest ; actes à paraître en juin 2004 à l'université de Bucarest.


8  Christiane Chaulet-Achour et Dalila Morsly : "Plus d'un siècle de rire en Algérie. Essai de panorama.", in *2000 ans de Rire : permanence et modernité*. Actes du colloque International GRELIS-LASELDI/CORHUM, Besançon, 29-30 juin et 1er juillet 2000 ; Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 2002, p.63.

9  J.M. Defays, se référant en particulier aux travaux de P. Larthomas, fait remonter au Moyen Age la naissance du « monologue comique ».

10  Nous empruntons à J.M. Defays ce joli raccourci de "texte à dire pour faire rire".

11  Voir les travaux de Ruth Amossy, en particulier *Les idées reçues : Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991.

12  Voir E.Pillet : "Quand elles entrent en scène : le comique dans les sketches de femmes", in *Humoresques*, CORHUM/CRUH - Université Paris VIII, no 11, janvier 2000 : "Armées d'humour : rires au féminin", p.169-185.

13  Voir pour Bedos Claude Duneton et Jean-Pierre Pagliano, *Anti-manuel de français*, Seuil (Points Actuels) 1978, p.27-32 ; et pour Coluche Philippe Boggio,

Coluche, Flammarion.